

archivo

n°1 / 2

[Memoria del arte /
memoria de los medios](#)

n°3

El arte y lo cómico

n°4

[Las muertes de las
vanguardias](#)

n°5

[Las tapas de
semanarios del siglo](#)

XX

n°6

[Estéticas de la vida
cotidiana](#)

n°7

Objetos de la crítica

n°8

[Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo](#)

n°9

[Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital](#)

n°10

[Sobre historia y teoría
de la crítica I](#)

búsqueda



Contacto

Comentarios

Suscripción

Memoria del arte / memoria de los medios

n° 1 / 2

dic.2003

semestral

Secciones y artículos [I. El tiempo de los medios]

La naranja mecánica o el tercer período de la historia del discurso cinematográfico

Fabián Beltramino


[abstract](#)
[texto integral](#)
[notas al pie](#)
[autor](#)
[bibliografía](#)
[comentarios](#)

Abstract

Este trabajo intenta plantear una segmentación de la historia del discurso cinematográfico a partir de la relación que en él se establece entre banda de imagen y banda de sonido. El eje explicativo pasa, principalmente, por la relación de convergencia/divergencia que puede establecerse entre ambas dimensiones. La hipótesis fuerte del trabajo surge del análisis de un caso de transposición de la literatura al cine que se expone como ejemplo: el film de Stanley Kubrick *La naranja mecánica*, de 1971, basado en la novela homónima de Anthony Burgess, de 1962. Este caso resulta útil, sobre todo, dada la riqueza de la dimensión sonoro/musical del film.

Palabras clave

transposición, imagen, banda de sonido

Abstract en inglés

A clockwork orange or the third period of cinema discourse history

This paper intends to establish a segmentation on the discourse about film history, from the point of view of the relationship that it set up between the image band and the sound band. The main explanation axis is the relationship of convergence-divergence that it can be posit between both dimensions. The most strong hypothesis of this paper comes out from the analysis of a transposition case from literature to movies, that is taken as an example: Stanley Kubrick's *The Clockwork Orange* (1971), based upon Anthony Burgess' same named novel (1962). This example is useful above all, taking into account the richness sounding/musical dimension of the film.

Palabras clave

transposition, image, sound track



Texto integral

- 1 Este trabajo intenta plantear una segmentación de la historia del discurso cinematográfico a partir de la relación que en él se establece entre banda de imagen y banda de sonido. El eje explicativo pasa, principalmente, por la relación de convergencia/divergencia que puede establecerse entre ambas dimensiones.
- 2 La hipótesis fuerte del trabajo surge del análisis de un caso de transposición de la literatura al cine que se expone como ejemplo: el film de Stanley Kubrick *La naranja mecánica*, de 1971, basado en la novela homónima de Anthony Burgess, de 1962. Este caso resulta útil, sobre todo, dada la riqueza de la dimensión sonoro/musical del film.
- 3 **1.** Uno de los aspectos más interesantes de este caso particular radica en el hecho de que a simple vista el relato de Kubrick parece seguir y reproducir el de Burgess punto por punto. Sin embargo, se intentará demostrar que se abren en él dimensiones de significación nuevas, debidas sobre todo a las posibilidades particulares que brinda el dispositivo cinematográfico.
- 4 El análisis que sigue se estructura a partir de una idea-eje: la idea de violencia. No sólo violencia a nivel de contenido –explícita y obvia en ambos relatos– sino sobre todo violencia a nivel de la forma, de la forma de la expresión, para decirlo en términos hjelmslevianos; violencia de los significantes, violencia del modo del relato. En tal sentido, se intentará dar cuenta de las estrategias por medio de las cuales dicha violencia se efectiviza, tanto en la novela como en el film.
- 5 **2.** Uno de los rasgos más sobresalientes de la transposición que Kubrick efectúa es que no se limita a retomar el tema, los motivos y la trama de la novela de Burgess sino también aquello que podría denominarse el *gesto retórico*, esto es, el modo de decir. Y el modo de decir de Burgess es eminentemente violento. Esto se debe, fundamentalmente, al uso de una jerga particular por parte del personaje-narrador-locutor-protagonista: el nadsat, un léxico compuesto en gran parte por palabras que son o parecen ser de origen ruso. El efecto enunciativo de este rasgo retórico es indudablemente disruptor; atenta contra toda lectura lineal, convencional; obliga al lector a tomar dos caminos: recurrir constantemente al diccionario, que no en todas las ediciones aparece, o bien entrar en el juego de autorreferencias léxicas que el texto impone. En cualquiera de los dos casos, el efecto de choque es enorme. El lector modelo^[1] que el texto así construye es un lector exigido al máximo en su voluntad de colaboración; es un lector al que no se le deja opción: o acepta las reglas del texto o se queda afuera. Así, es posible advertir que se realiza a nivel formal lo mismo que se plantea a nivel de contenido temático: el individuo y su conflicto con las reglas que la sociedad le impone, su lucha y su ¿inexorable? fracaso. Dicho de otra manera: el mismo conflicto –el individuo y su aceptación o no de determinadas reglas– se pone en escena en los dos planos del lenguaje: en el de la forma de la expresión y en el de la forma del contenido, para recurrir, otra vez, a la concepción hjelmsleviana. Desde otro ángulo, la exigencia hacia el lector por la utilización del nadsat puede analizarse en función del tipo de memoria que debe poner en juego al afrontar, por ejemplo, una situación descriptiva. En tal sentido, se exige de él al máximo eso que Hamon (1991) denomina "memoria intra-descriptiva", la cual se caracteriza por imponer el recuerdo de un mismo término a través de todo el sistema descriptivo. Con mayor precisión, puede decirse que se trata, de entre los tipos que el mismo Hamon establece, del tipo *traducción*, en el cual se cambia una denominación por otra. Esto exige que cada vez deba buscarse la relación entre un término y otro o que, llegado un punto, el lector ingrese en el sistema de autorreferencias lexicales en el que el texto se mueve.
- 6 Ahora bien, lo interesante es que el film no se conforma con la reproducción del texto literario, cosa que hace con bastante exactitud. Kubrick sabe que está manejando otro lenguaje y que, por lo tanto, las estrategias para lograr el mismo efecto de violencia retórica deben pasar por otro lado.
- 7 Las estrategias disruptivas de Kubrick a nivel de lenguaje cinematográfico pasan, además de por un uso particular del montaje, los encuadres y los movimientos de cámara, por la relación que establece entre imagen y banda sonora, como se intentará demostrar en el apartado siguiente.
- 8 **3.** Puede decirse, aún a riesgo de simplificar, que Kubrick opera sobre la novela de Burgess fundamentalmente de dos maneras: por *despojamiento* y por *disociación*.

- Despojamiento no sólo por la supresión de determinadas situaciones y personajes respecto del texto fuente. Se trata de un despojamiento disruptor, que todo el tiempo pone en evidencia que se está frente a un film, sin dejar el menor resquicio para aquella ilusión hollywoodense de una "ventana abierta al mundo". La puesta en escena es más bien teatral, podría decirse también pictórica, en la cual el cálculo preciso de la disposición y distribución de los objetos y de los cuerpos en el espacio se desnuda a cada momento. Cualquier ilusión naturalista o realista y con ella la posibilidad de una recepción pasiva se encuentran negadas por definición. La disposición simétrica del interior de los planos, un tipo particular de iluminación y el recurso a las oposiciones fuertes de color, tanto a nivel de vestuario como de decorado, hacen que resulte imposible suponer que las imágenes están mostrando algún tipo de "realidad" exterior a ellas mismas.
- 9 El término composición, entendido a la manera de la música o de la pintura, sería el más exacto para intentar definir la técnica de Kubrick. Composición que consistiría, básicamente, en que a partir de una serie acotada de elementos discretos –lugares, objetos, cuerpos–, de lo que se trata es de su disposición ordenada en el tiempo y en el espacio, orden que implica un determinado ritmo narrativo, orden que deviene relato.
 - 10 La característica central de esta composición, además, dados los registros simultáneos que permite manejar el dispositivo cinematográfico, sería la de ser polifónica. Pero es en este punto donde al hacerse evidente el segundo de los modos de operación aludidos más arriba, el de la disociación, más que de polifonía, es decir de un principio de orden convergente para varios niveles que actúan en simultaneidad –por demás habitual a lo largo de la historia del cine sonoro–, podría hablarse mejor de heterofonía, esto es una simultaneidad de niveles divergentes, cuyo único punto de contacto pasaría, apenas, por la mera co-ocurrencia temporal. Y es sobre todo en este punto donde el film de Kubrick resultaría un caso ejemplar de esa nueva etapa de la historia del discurso cinematográfico que se pretende caracterizar.
 - 11 Si se acepta la idea de que ambos planos del relato –visual y sonoro– operan bajo el mismo principio, el de sucesión/transformación, organizado de manera "mitológica" según la definición de Todorov (1978), esto permitiría poner énfasis en el hecho de que el film deviene en una especie de composición musical, siempre y cuando se advierta la licencia interpretativa que significa pasar de un nivel de contenido –patrimonio de un lenguaje con capacidad de diégesis como el verbal/visual–, a otro puramente formal: el lenguaje-objeto de la música.
 - 12 A nivel de contenido del relato verbal/visual nos encontramos con que el conflicto central (el individuo frente al sistema, a la sociedad), no es otra cosa que el conflicto moderno, el del sujeto en la sociedad burguesa moderna. Y esto no se expresa de otra manera a nivel formal que recurriendo a la forma sonata, *la* forma musical de la modernidad a partir del siglo XVIII. Para decirlo brevemente, la forma sonata consiste en la puesta en escena de un conflicto, de una tensión entre dos polos de los cuales el segundo terminará siendo subyugado por el primero –más fuerte, el polo de la tónica, razón de ser del "sistema" tonal– después de un proceso de elaboración, siendo reexpresado al final totalmente despojado de cualquier esencia contestataria.
 - 13 Tanto la organización de la novela como la del film resultan idénticas en cuanto a esa tripartición: conflicto –proceso de elaboración/transformación– resolución del conflicto. Y esto puede observarse tanto a nivel de construcción de la trama como de configuración de la dimensión sonora en el caso del film.
 - 14 En lo que hace a la trama ^[2], el personaje-protagonista, inicialmente conflictivo y violento, pasa por un proceso de regeneración y es devuelto a la escena social transformado en sus características más personales. Es claro que como en ambos casos se trata de textos críticos, el acuerdo final y el éxito del proceso de transformación, pueden ser puestos entre paréntesis.
 - 15 En cuanto a la banda de sonido, la organización tripartita también se mantiene, con la particularidad de que, explotando la polifonía potencial del dispositivo aludida más arriba, ésta se utiliza para contar una historia paralela: la banda de sonido, más precisamente la banda musical, cuenta la historia del devenir de la música inglesa en la modernidad.
 - 16 A continuación se tratará de ejemplificar lo dicho teniendo en cuenta el hecho de que la percepción de cualquier particularidad o matiz vinculado con la dimensión musical, no sólo a nivel técnico sino también en cuanto a su historia y su relación con el campo cultural en general requiere de una competencia especial o, por lo menos, no habitual en el espectador cinematográfico promedio.
 - 17 A propósito de la tripartición aludida, cabe recordar que el film se inicia con un primer plano del personaje-protagonista mirando a cámara. El personaje está en uno de sus lugares de mayor pertenencia –el bar–, acompañado por sus amigos, y el relato lo toma en los momentos previos a sus últimas andanzas. La música que acompaña esta imagen es la *Música para los funerales de la Reina María* de Henry Purcell, último compositor inglés pre-moderno, de fines del S. XVII, también el último compositor inglés célebre internacionalmente, previo al auge de la ascendente ópera italiana. Podría arriesgarse la hipótesis de que el uso de música fúnebre en ese

momento representa en el plano de lo sonoro un estado de decadencia, de inminente pérdida no evidente en lo visual. La instancia siguiente, poblada de escenas en las cuales la violencia se hace explícita –la lucha contra la banda enemiga, el viaje a toda velocidad en auto, la lucha del protagonista con sus propios amigos, la confirmación de su victoria después de la pelea, la orgía con las chicas de la disquería y el asalto a la mujer de los gatos– se desarrolla con música de Gioacchino Rossini, el principal compositor italiano de comienzos del S. XIX, paradigma del operista moderno. Esta música intentaría dar cuenta de los efectos de la modernidad en los comportamientos, del tipo de accionar que es posible asociar a la manifestación musical más típicamente burguesa, la ópera. En tercer término, el comienzo de la instancia de regeneración, dado por la visita del ministro y el consecuente traslado del personaje de la cárcel a la clínica, presenta música de Edward Elgar, el primer compositor inglés vuelto a ser reconocido a comienzos del S. XIX, símbolo del renacimiento musical inglés en clave nacionalista, casi pintoresquista, es decir, esencialmente transfigurada, casi tanto, como la personalidad del personaje.

- 18 4. Vinculada con la estrategia de despojamiento mencionada más arriba, no puede dejar de ser destacada una clara operación de *concentración* tanto a nivel material como simbólico.
- 19 Existe en ambos textos –fuente y destino– un elemento clave para la cohesión del universo narrativo, tanto a nivel material como de significaciones posibles. Ese pivot, ese punto nodal tiene nombre propio: Ludwig van Beethoven. Si bien en la novela, por lo menos hasta cierto momento, no queda claro este papel clave, Kubrick se ocupa en el film de precisar con claridad la funcionalidad de este elemento. Beethoven juega tanto roles materiales como simbólicos. Será fuente de placer auditivo y elemento estructurador de la personalidad del personaje al mismo tiempo que herramienta de dominación y de tortura –cabe recordar que el método de regeneración se denomina Ludovico, Ludwig en alemán–. Será también el motivo desencadenante de la ruptura de lealtades en la banda de amigos –la agresión se desencadena a partir de la burla de uno de los integrantes hacia una mujer que canta *La oda a la alegría*–. Será también materialmente, en cuanto objeto, el busto de Beethoven el elemento con el cual la mujer de los gatos intenta defenderse de la agresión agrediendo a su vez al personaje.
- 20 Beethoven –su música, su imagen, su nombre–, funciona como un gran motivo en el que la transposición se apoya para dar cuenta del tema con la mayor claridad posible [3]. El tema –por definición anterior y exterior al relato– no es otro que el de la violencia como elemento constitutivo de la modernidad, patrimonio común de los dos polos en conflicto: la sociedad y el individuo. El motivo, Beethoven, su música, su imagen, su nombre, su cuerpo, es ese objeto múltiple y ambiguo a través del cual resuena la multiplicidad y la ambigüedad de la violencia en cuestión.
- 21 De lo que se trata, en suma, es de la puesta en escena de la lucha por la apropiación y reapropiación de un mismo signo, entendida esta noción en su pura materialidad. La significación, el efecto semiótico, dependerá del uso que le dé a este signo quien detente su posesión.
- 22 Esto significa que un mismo objeto, en este caso Beethoven, es capaz de ejercer múltiples significaciones, según los usos. Asociado a la personalidad del personaje puede representar el espíritu libre, impulsivo, a la vez misterioso y demoníaco, que no es otra cosa que el ideal del sujeto romántico, sujeto opuesto y enfrentado a la sociedad racional, materialista y burguesa que le exige su disolución en lo colectivo, en lo sistemáticamente organizado. Al mismo tiempo, para el sistema socio-cultural, industria cultural mediante, Beethoven puede ser símbolo y herramienta de civilización, de desbarbarización y aculturamiento eficaz, asociable a las ideas más nobles del ser humano. Y esto, precisamente, es lo que hace que el final de ambos textos sea tan inquietante. El Beethoven del final es ambiguo. Ambos, el personaje y el sistema, parecen haber triunfado apropiándose de él. El primero porque demuestra a la sociedad y se demuestra a sí mismo que todo, aún su propio fracaso, puede ser reabsorbido y reaprovechado en función de sus fines. El segundo porque se reencuentra con el mismo tipo de visión experimentada al escuchar esa música en el pasado, antes de la reconversión. Se trata de un final a la vez optimista, de sesgo romántico, que deja al individuo en posesión de algún tipo de bastión subjetivo inexpugnable; y al mismo tiempo pesimista: el personaje está postrado en una cama de hospital y el ministro lo abraza exhibiéndolo como prueba del éxito de su política.

Conclusión

- 23 Si bien se sabe que ninguna transposición de la literatura al cine se limita a contar exclusivamente la historia que el texto fuente le propone, el recorrido efectuado permite afirmar que el dispositivo cinematográfico, por definición multicanal, no necesariamente implica que el tratamiento de todos sus niveles deba ser convergente.
- 24 Un caso como el analizado demuestra, sin pretensión de establecer una conclusividad fuerte, que las posibilidades de divergencia entre las múltiples bandas que el cine pone en juego –visual, sonoro-verbal, sonoro-musical, sonoro-ambiente– se encuentran aún hoy mayormente inexploradas y, por lo tanto, inexploradas. Recurriendo, como el mismo film, a la historia de la música, sería posible afirmar

que, en la historia del discurso cinematográfico, a la monodia –primer momento técnico-musical, caracterizado por el devenir de una única línea melódica–, representada por el cine no sonoro, y a la polifonía –segundo momento técnico, caracterizado por un principio de orden común para las múltiples voces puestas en juego–, propia del cine audiovisual, todavía no sigue –más que en algunos casos eventuales como el analizado–, una polifonía de características heterofónicas, en la cual cada una de las voces o registros en juego siga su propio destino independientemente del resto.



Notas al pie

1. Para Eco el lector modelo es un "lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear" (Eco 1996: 17), y lo hace mediante "un conjunto de instrucciones textuales, que se manifiestan en la superficie del texto (...) en forma de afirmaciones u otras señales" (Eco 1996: 23-24). [\(volver al texto\)](#)
2. Para White la *trama* es la "estructura de relaciones por la que se dota de significación a los elementos del relato al identificarlos como parte de un todo integrado" (White 1992: 24). Idea similar es la de Paul Ricoeur (1995) *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Vol.I, México: Siglo XXI. Para Ricoeur la trama es una operación de mediación dado que "media entre acontecimientos o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo", en lo que constituye una "síntesis de lo heterogéneo" (Ricoeur 1995: 132-133) [\(volver al texto\)](#)
3. Las nociones de tema y motivo han sido tomadas de Cesare Segre. El autor define los temas como esos elementos "generalmente metadiscursivos" y "estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él" y a los motivos como esos "elementos menores (...) que pueden estar presentes en número elevado" y que funcionan como "resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema" (Segre 1985: 358) [\(volver al texto\)](#)



Bibliografía

Eco, U. (1996) Seis paseos por los bosques narrativos. Barcelona: Lumen.
Hjelmslev, L. (1971) Prolegómenos de una teoría del lenguaje. Madrid: Gredos
Hamon, P. (1991) Introducción al análisis de lo descriptivo. Buenos Aires: Edicial.
Todorov, T. (1978) Les genres du discours. París: Seuil
White, H. (1992) El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica. Barcelona: Paidós
Segre, C. (1985) Principios del análisis del texto literario. Barcelona, Crítica.



Autor/es

Fabián Beltramino Licenciado en Artes con especialización en Música de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Becario de formación de posgrado de CONICET con sede en el área de Estudios Culturales del Instituto de Investigaciones “Gino Germani” de la Facultad de Ciencias Sociales de la misma universidad. Docente de Historia del Arte en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la misma facultad. Ha trabajado sobre recepción de música electroacústica y actualmente lleva adelante una tesis sobre el discurso de la crítica musical periodística en diarios.
E-mail: fabianbeltramino@arnet.com.ar

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar